



Ostgotische Adlerfibel  
aus dem V.—VI. Jahrhundert.



# Goldschmiedearbeiten im Germanischen Museum.

(Hiezu Tafel I)

**D**er Schatz des Germanischen Museums an goldenen und silbernen Geräten und Schmucksachen ist in den letzten Jahren um manches hervorragende Stück bereichert worden. Bisher haben indessen nur zwei der bedeutsameren Zugänge dieser Art in diesen Blättern eine eingehendere Besprechung erfahren, nämlich der Veit Holzschuher'sche Pokal von Elias Lenker aus den sechziger oder siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts (Mitteilungen 1894 S. 3 ff. von Direktor Hans Bösch) und der von Holtzendorf'sche Familienschmuck aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts (Mitteilungen 1894 S. 73 ff. ebenfalls von Direktor Bösch). Es ist daher meine Absicht, hier von einer Reihe weiterer vorzüglicher Werke der Goldschmiedekunst zu handeln, die alle zu den Erwerbungen der letzten Jahre gehören und größtenteils noch nicht veröffentlicht sind. Es sind Schmuckstücke und Geräte aus dem 5. oder 6. bis zum 18. Jahrhundert, die wir in chronologischer Folge an uns vorüberziehen lassen werden, jedes einzelne Stück ein bedeutungsvoller Repräsentant der Kunstübung seiner Zeit und der Kultursphäre, der diese entsprossen, alle zusammen ein reiches, wenn auch freilich keineswegs vollständiges Bild insbesondere auch von dem technischen Können früherer Jahrhunderte auf dem Gebiete der Edelschmiedekunst gewährend.

Die in den folgenden Aufsätzen behandelten Gegenstände gehören verschiedenen Gruppen der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen an, den frühchristlich-germanischen Denkmälern (F. G.), kirchlichen Geräten (K. G.), Tracht und Schmuck (T. S.) und Hausgeräten (H. G.), wie dies in jedem Falle durch die beigefügte Signatur der Stücke kenntlich gemacht sein wird.

## I. Ostgotischer Frauenschmuck aus dem 5. bis 6. Jahrhundert\*).

(F. G. 1598—1603) 1608—1613, 461, 1240

Die Kunst der Völkerwanderungsepoche ist in den letzten Jahrzehnten besonders häufig Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen, und es gibt in der That kaum eine anziehendere Aufgabe als die, den Zusammenstoß der alternden Antike mit dem jugendlichen Kunstempfinden der Germanen und die wechselseitigen Einwirkungen beider in ihren Einzelheiten zu erforschen und klarzulegen, so gewissermaßen das Fundament für eine tief eindringende Geschichte der deutschen Kunst zu schaffen. Trotz eifrigen Bemühens sind dennoch die Ergebnisse der bisherigen Forschung auf diesem Gebiete mit wenigen Ausnahmen nicht eben glänzend zu nennen. Den Argumenten, auf die sie sich stützen, mangelt meistens die schlagende Beweiskraft, häufig sogar die Wahrscheinlichkeit, mit der wir uns für so weit zurückliegende Zeiten gern begnügen würden, jenen Ergebnissen selbst daher

\*) Wir bringen diesen Artikel, ohne in der Frage alle Anschauungen des Verfassers zu teilen.

Die Red.

die Sicherheit und Zuverlässigkeit. So stehen denn vielfach und gerade in den wichtigsten Fragen Ansichten gegen Ansichten, Theorien gegen Theorien, was stets ein schlimmes Zeichen für den Stand des Wissens ist. Die Hauptursachen dieser Erscheinung lassen sich unschwer erkennen. Es ist einmal die durch die staatlichen Umwälzungen der Völkerwanderungszeit mitbedingte Spärlichkeit der Quellen namentlich in kunstgeschichtlicher Hinsicht, dann aber und ganz besonders auch die ebenfalls im Charakter der Zeit begründete weite Zerstreuung der Denkmäler über Europa und Teile Asiens — ich denke an die sibirischen Funde — und Afrikas. Dem ersteren Übelstande wird durch etwaige neue Quellenfunde und die Fortschritte vornehmlich der byzantinischen Wissenschaft kaum jemals wesentlich abgeholfen werden; der Zerstreuung der Denkmäler aber, der heute ihre Unterbringung in den verschiedensten Museen und Privatsammlungen Spaniens, Italiens, Frankreichs, Deutschlands, Österreich-Ungarns, der nordischen Reiche, Rufslands u. s. w. entspricht, würde wohl durch sachgemäße Veröffentlichung in einem Corpus anti-



Fig. 1, Originalgröße.

quitatum wirksam begegnet werden können. Nur ein solches Werk, dessen Herausgabe stets in erster Linie eine finanzielle Frage sein wird, könnte der Forschung insbesondere über den sogenannten Völkerwanderungsstil, die Kunst der Barbaren, einen festen Boden unter die Füße geben. Solange wir es nicht besitzen, wird jede neue Publikation über einzelne Kunstgegenstände dieser Art gut thun, auf eine möglichst getreue Wiedergabe und sorgfältige Beschreibung nicht zum mindesten nach der technischen Seite hin, die bisher nur zu häufig vernachlässigt worden ist, den ganzen Nachdruck zu legen.

Aus diesem Grunde haben wir auch geglaubt, das Hauptstück des Schmuckes, dem der vorliegende Aufsatz gewidmet ist und über dessen Zugehörigkeit zum Kunstschaffen der Völkerwanderungszeit wohl kein Zweifel sein kann, nicht anders als in der Gröfse des Originals und in Farbendruck wiedergeben zu dürfen (vgl. die Tafel). Es ist eine mächtige, goldene, mit Steinen besetzte Fibel in der Form eines stilisierten Adlers, die in der größten Längenausdehnung 120, in der größten Breite 58 mm misst und auf der Rückseite mit einer starken, ehemals federnden Bronzenadel versehen ist. Sie soll nach Aussage der beteiligten Händler — das Germanische Mu-

seum erwarb sie von David Reiling in Mainz, dieser von Sambon in Mailand — in der Nähe von Cesena in der Romagna, also nicht allzuweit von Ravenna ausgegraben worden sein. Mit ihr zusammen gefunden und ebenfalls vom Germanischen Museum erworben wurden drei im wesentlichen vollständige Teile einer Halskette, oder richtiger eines Gehänges der gleichen Art (vgl. Fig. 1; grösste Länge je 43, grösste Breite je 15 mm), sowie die untere Hälfte eines vierten solchen Teilstücks und ein prächtiges Ohrgehänge (vgl. Fig. 2; grösste Länge 91, grösste Breite 24 mm), dem leider zwei der Bommeln, die mit der erhaltenen dritten zusammen den Abschluss nach unten bildeten, fehlen, wie aus den leeren Ringen zu beiden Seiten der erhaltenen Bommel hervorgeht. Das Ohrgehänge als solches deutet schon



Fig. 2, Originalgrösse.

mit annähernder Sicherheit darauf hin, daß es Teile des Schmuckes einer vornehmen Frau sind, mit denen wir es zu thun haben. Wie sie in die Erde gekommen, ob es sich um einen Grabfund handelt oder um einen Schatz, der vor vielen Jahrhunderten vor feindlichen Nachstellungen im Schofse der Erde geborgen wurde, darüber liefs sich vorderhand nichts Sicheres feststellen. Nur soviel wissen wir, daß sich zusammen mit denjenigen Teilen des Schmuckes, die jetzt das Germanische Museum besitzt, noch einige weitere Stücke gefunden haben, die schon vor längerer Zeit von dem Ungarischen Nationalmuseum in Budapest erworben wurden. Diese wurden im *Archaeologiai Értesitö* Bd. XVI (1896) S. 121 ff. von Leo Kárász veröffentlicht und

finden sich auch im zweiten Bande von Joseph Hampels Werk über frühmittelalterliche Altertümer Ungarns (Budapest 1897) Taf. CCIII und CCIV abgebildet. Es sind darunter drei weitere Teilstücke des Halsgeschmeides und das andere Ohrgehänge, das völlig mit dem unserigen übereinstimmt, nur dafs ihm die mittlere Bommel fehlt, während die beiden seitlichen, ganz ebenso gestalteten erhalten sind (Kárász und ebenso Hampel Nr. 3—5 und 6). Ferner stammen in Budapest noch aus demselben Funde zwei in der gleichen Technik wie unsere Stücke ausgeführte schildförmige Platten, die wohl zur Verzierung irgend eines anderen Gegenstandes dienten (ebenda Nr. 1 und 2), eine Haarnadel mit prächtiger Zierscheibe (ebenda Nr. 7), ein Fingerring (ebenda Nr. 8), eine aus Drahringen zusammengesetzte Kette (»sodronyos karikába kapcsolt sodronyláncz« — ebenda Nr. 9) und zwei Riemenzungen (ebenda Nr. 10 und 11), alles aus Gold. Überdies entnehmen wir den genannten beiden Publikationen, dafs dieser bedeutungsvolle, jetzt leider so zerstreute Fund noch eine zweite Adlerfibel aufwies, die in Gröfse, Form und Ausführung der unserigen genau entsprach, nur dafs bei ihr der Kopf des Adlers nicht nach rechts, sondern nach links gewendet war. Wohl mit Recht vermutet Kárász (a. a. O. S. 122), dafs die beiden Fibeln dazu dienten, um vor den Schultern symmetrisch angebracht, daselbst das Gewand zusammenzuhalten. Über den Verbleib dieser zweiten Fibel, die sich möglicherweise noch in Händlerhänden befindet, war nichts in Erfahrung zu bringen, ebenso wenig über das etwaige Vorhandensein weiterer Teilstücke des Halsschmucks, deren Zahl mit den bisher bekannten sieben Gliedern schwerlich erschöpft war (vgl. auch Kárász a. a. O. S. 124). — Auf Einzelheiten der im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Schmuckstücke wird im folgenden gelegentlich zurückzukommen sein; im allgemeinen beschränke ich mich indessen auf die mir vorliegenden Gegenstände des Fundes, zumal die Abbildungen in den genannten beiden ungarischen Arbeiten zur Behandlung technischer und stilistischer Fragen nur unvollkommen genügen<sup>1)</sup>.

1) Herr Dir.-Custos Dr. J. Hampel hatte die Freundlichkeit, mir auf eine Anfrage mitzuteilen, dafs die fraglichen Stücke dem Ungarischen Nationalmuseum ursprünglich unter der Angabe verkauft worden seien, dafs dieselben aus Ungarn stammten. »Nachträglich erfuhren wir«, fährt er fort, »dafs die Stücke, die wir besitzen, nur den Bruchteil eines Schatzes bilden, der in Cesena gefunden worden sei. Sambon hatte einige von den Sachen und ein hiesiger (Budapester) Antiquitätenhändler noch ein Stück, für das er jedoch zu viel verlangte, sodafs wir es nicht kauften; es war dieses eine Adlerfibula« — vermutlich jenes Gegenstück zu der unserigen, wie aus der genaueren Beschreibung dieser Fibel bei Kárász (a. a. O. S. 122) hervorzugehen scheint, wo u. a. gesagt wird, dafs sich in der Augenhöhle ein weifser Stein, in der Mitte mit einem kleinen Granaten befunden habe (»a szemüregékben fehér kő van, közepett kis gránáttal«), was für unsere Fibel in ihrem jetzigen Zustande nicht zutrifft. Den ungarischen Forschern gegenüber wollte übrigens ein Mailänder Händler (also ohne Zweifel Sambon) den Schmuck aus erster Hand, von dem Finder selbst, gekauft haben (Kárász S. 121). Es läfst sich indessen, wie auch Kárász bemerkt, in dieser Sache schlechterdings nicht klar sehen, und bleibt nur zu bedauern, dafs hier wiederum durch Händler-Machenschaften einem wichtigen Funde in unverantwortlicher Weise mitgespielt worden ist.

Einer ausführlicheren Beschreibung des rein Formalen, der äußeren Erscheinung unserer Schmuckstücke, überheben mich zum guten Teil die beigegebenen Abbildungen sowie die Ausführungen, die etwa vor Jahresfrist bereits Julius Naue unter der Überschrift »Ausgrabungen und Funde« in den »Prähistorischen Blättern« (X. Jahrgang, 1898, S. 57 f.) über unseren Schmuck gebracht hat. Was etwa ergänzend nachzutragen und aus den Abbildungen nicht mit völliger Deutlichkeit zu ersehen ist, wird bei Behandlung der Technik und der stilistischen Fragen Erwähnung finden.

Das für den Schmuck zur Verwendung gekommene Gold ist, wie Proben ergaben, durchaus Feingold (24 karätig). Aus solchem Golde hämmerte sich der Künstler vor allem ein ziemlich dünnes Blech, ganz ähnlich demjenigen, das wir auch bei Funden diesseits der Alpen zur Überkleidung anderen Materials (einer kalk- oder gipsartigen Masse etc.) namentlich für die großen edelsteinbesetzten Scheibenfibeln verwandt finden, rifs auf demselben, wenn wir zunächst die Entstehung der Adlerfibel ins Auge fassen, die Formen derselben nach seiner Vorlage ab, schnitt oder sägte die Zeichnung aus und umgab den Rand mit einem senkrecht zu dem Goldbleche stehenden, 4 mm hohen und  $\frac{1}{2}$  bis 1 mm dicken Goldbande, kaum mit einem anderen Instrument als mit einer kräftigen Zange arbeitend. Das Band wurde mit dem Bleche überall verlötet und gab dem Ganzen erst die nötige Festigkeit zu weiterer Bearbeitung. Diese bestand darin, dafs zunächst in die Mitte ein starker kreisförmiger Goldreifen eingesetzt und wiederum durch Löten befestigt wurde. Hierauf trieb der Goldschmied von der Rückseite des Stückes her an der von jenem Reifen umgrenzten Stelle eine gleichmäfsige, fast halbkugelförmige Vertiefung in das Blech, das nun hier, an seiner konvexen Oberfläche, der schönen mittleren Kreuzrosette zur Unterlage diente. Wie es scheint, wurde diese Rosette nicht etwa für sich gearbeitet und dann aufgesetzt, sondern zunächst auf den erwähnten, etwa 2 mm dicken Goldreifen ein schmalerer aufgelötet, in diesen das vorher fertiggestellte griechische Kreuz mit seinen eingelöteten Kreiszellen und die ebenfalls für sich gearbeiteten, winkelförmigen Figuren mit ihren schrägen Sprossen in den vier Ecken am Durchschnittspunkte der Kreuzbalken eingesetzt, jene Winkelfiguren sodann je durch einen sich gabelnden Steg mit dem umschliessenden Reifen verbunden. Infolgedessen weist die Rosette längs der Kreuzarme und an den Kreuzenden doppelt gelegte Goldbänder oder -streifen auf — eine rohe, Material verschwendende Technik. Das Zellenwerk der übrigen Teile des Adlers, des Kopfes, Schwanzes und der beiden Flügel, wurde schliesslich in der Weise hergestellt, dafs zunächst die Längsstreifen eingefügt und befestigt und zwischen diesen die verschieden geformten, bald geraden, bald in der Mitte eingeknickten, bald gewellten oder auch zum Ring oder Halbkreis (am Schnabel) zusammengebogenen Goldbandstückchen eingelötet wurden. Auch hier verrät sich eine ziemlich primitive Kunstübung in der Harmlosigkeit, mit der man es gänzlich versäumt hat, kleine Unebenheiten, wie eine solche auch auf unserer Tafel am deutlichsten an dem großen Goldringe, der das Auge des Adlers bildet, erkennbar ist, auszugleichen.

finden sich auch im zweiten Bande von Joseph Hampels Werk über frühmittelalterliche Altertümer Ungarns (Budapest 1897) Taf. CCIII und CCIV abgebildet. Es sind darunter drei weitere Teilstücke des Halsgeschmeides und das andere Ohrgehänge, das völlig mit dem unserigen übereinstimmt, nur das ihm die mittlere Bommel fehlt, während die beiden seitlichen, ganz ebenso gestalteten erhalten sind (Kárász und ebenso Hampel Nr. 3—5 und 6). Ferner stammen in Budapest noch aus demselben Funde zwei in der gleichen Technik wie unsere Stücke ausgeführte schildförmige Platten, die wohl zur Verzierung irgend eines anderen Gegenstandes dienten (ebenda Nr. 1 und 2), eine Haarnadel mit prächtiger Zierscheibe (ebenda Nr. 7), ein Fingerring (ebenda Nr. 8), eine aus Drahringen zusammengesetzte Kette (»sodronyos karikába kapcsolt sodronyláncz« — ebenda Nr. 9) und zwei Riemenzungen (ebenda Nr. 10 und 11), alles aus Gold. Überdies entnehmen wir den genannten beiden Publikationen, das dieser bedeutungsvolle, jetzt leider so zerstreute Fund noch eine zweite Adlerfibel aufwies, die in Größe, Form und Ausführung der unserigen genau entsprach, nur das bei ihr der Kopf des Adlers nicht nach rechts, sondern nach links gewendet war. Wohl mit Recht vermutet Kárász (a. a. O. S. 122), das die beiden Fibeln dazu dienten, um, vor den Schultern symmetrisch angebracht, daselbst das Gewand zusammenzuhalten. Über den Verbleib dieser zweiten Fibel, die sich möglicherweise noch in Händlerhänden befindet, war nichts in Erfahrung zu bringen, ebenso wenig über das etwaige Vorhandensein weiterer Teilstücke des Halsschmucks, deren Zahl mit den bisher bekannten sieben Gliedern schwerlich erschöpft war (vgl. auch Kárász a. a. O. S. 124). — Auf Einzelheiten der im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Schmuckstücke wird im folgenden gelegentlich zurückzukommen sein; im allgemeinen beschränke ich mich indessen auf die mir vorliegenden Gegenstände des Fundes, zumal die Abbildungen in den genannten beiden ungarischen Arbeiten zur Behandlung technischer und stilistischer Fragen nur unvollkommen genügen<sup>1)</sup>.

1) Herr Dir.-Custos Dr. J. Hampel hatte die Freundlichkeit, mir auf eine Anfrage mitzuteilen, das die fraglichen Stücke dem Ungarischen Nationalmuseum ursprünglich unter der Angabe verkauft worden seien, das dieselben aus Ungarn stammten. »Nachträglich erfuhren wir«, fährt er fort, »das die Stücke, die wir besitzen, nur den Bruchteil eines Schatzes bilden, der in Cesena gefunden worden sei. Sambon hatte einige von den Sachen und ein hiesiger (Budapester) Antiquitätenhändler noch ein Stück, für das er jedoch zu viel verlangte, sodas wir es nicht kauften; es war dieses eine Adlerfibula« — vermutlich jenes Gegenstück zu der unserigen, wie aus der genaueren Beschreibung dieser Fibel bei Kárász (a. a. O. S. 122) hervorzugehen scheint, wo u. a. gesagt wird, das sich in der Augenhöhle ein weißer Stein, in der Mitte mit einem kleinen Granaten befunden habe (»a szemüregékbén fehér kő van, középett kis gránátal«), was für unsere Fibel in ihrem jetzigen Zustande nicht zutrifft. Den ungarischen Forschern gegenüber wollte übrigens ein Mailänder Händler (also ohne Zweifel Sambon) den Schmuck aus erster Hand, von dem Finder selbst, gekauft haben (Kárász S. 121). Es läßt sich indessen, wie auch Kárász bemerkt, in dieser Sache schlechterdings nicht klar sehen, und bleibt nur zu bedauern, das hier wiederum durch Händler-Machenschaften einem wichtigen Funde in unverantwortlicher Weise mitgespielt worden ist.



Einer ausführlicheren Beschreibung des rein Formalen, der äußeren Erscheinung unserer Schmuckstücke, überheben mich zum guten Teil die beigegebenen Abbildungen sowie die Ausführungen, die etwa vor Jahresfrist bereits Julius Naue unter der Überschrift »Ausgrabungen und Funde« in den »Prähistorischen Blättern« (X. Jahrgang, 1898, S. 57 f.) über unseren Schmuck gebracht hat. Was etwa ergänzend nachzutragen und aus den Abbildungen nicht mit völliger Deutlichkeit zu ersehen ist, wird bei Behandlung der Technik und der stilistischen Fragen Erwähnung finden.

Das für den Schmuck zur Verwendung gekommene Gold ist, wie Proben ergaben, durchaus Feingold (24 karätig). Aus solchem Golde hämmerte sich der Künstler vor allem ein ziemlich dünnes Blech, ganz ähnlich demjenigen, das wir auch bei Funden diesseits der Alpen zur Überkleidung anderen Materials (einer kalk- oder gipsartigen Masse etc.) namentlich für die großen edelsteinbesetzten Scheibenfibeln verwandt finden, rifs auf demselben, wenn wir zunächst die Entstehung der Adlerfibel ins Auge fassen, die Formen derselben nach seiner Vorlage ab, schnitt oder sägte die Zeichnung aus und umgab den Rand mit einem senkrecht zu dem Goldbleche stehenden, 4 mm hohen und  $\frac{1}{2}$  bis 1 mm dicken Goldbande, kaum mit einem anderen Instrument als mit einer kräftigen Zange arbeitend. Das Band wurde mit dem Bleche überall verlötet und gab dem Ganzen erst die nötige Festigkeit zu weiterer Bearbeitung. Diese bestand darin, daß zunächst in die Mitte ein starker kreisförmiger Goldreifen eingesetzt und wiederum durch Löten befestigt wurde. Hierauf trieb der Goldschmied von der Rückseite des Stückes her an der von jenem Reifen umgrenzten Stelle eine gleichmäßige, fast halbkugelförmige Vertiefung in das Blech, das nun hier, an seiner konvexen Oberfläche, der schönen mittleren Kreuzrosette zur Unterlage diente. Wie es scheint, wurde diese Rosette nicht etwa für sich gearbeitet und dann aufgesetzt, sondern zunächst auf den erwähnten, etwa 2 mm dicken Goldreifen ein schmalerer aufgelötet, in diesen das vorher fertiggestellte griechische Kreuz mit seinen eingelöteten Kreiszellen und die ebenfalls für sich gearbeiteten, winkelförmigen Figuren mit ihren schrägen Sprossen in den vier Ecken am Durchschnittspunkte der Kreuzbalken eingesetzt, jene Winkelfiguren sodann je durch einen sich gabelnden Steg mit dem umschließenden Reifen verbunden. Infolgedessen weist die Rosette längs der Kreuzarme und an den Kreuzenden doppelt gelegte Goldbänder oder -streifen auf — eine rohe, Material verschwendende Technik. Das Zellenwerk der übrigen Teile des Adlers, des Kopfes, Schwanzes und der beiden Flügel, wurde schließlic in der Weise hergestellt, daß zunächst die Längsstreifen eingefügt und befestigt und zwischen diesen die verschieden geformten, bald geraden, bald in der Mitte eingeknickten, bald gewellten oder auch zum Ring oder Halbkreis (am Schnabel) zusammengebogenen Goldbandstückchen eingelötet wurden. Auch hier verrät sich eine ziemlich primitive Kunstübung in der Harmlosigkeit, mit der man es gänzlich versäumt hat, kleine Unebenheiten, wie eine solche auch auf unserer Tafel am deutlichsten an dem großen Goldringe, der das Auge des Adlers bildet, erkennbar ist, auszugleichen.

Vielleicht wurde jedoch gerade bei dem Auge das störende, überschüssige Goldstreifchen, das sich bei der Bildung des Ringes vordrängte und nicht entfernt wurde, durch die ehemalige Füllung dieser Zelle, die sich leider nicht erhalten hat<sup>2)</sup>, genügend verdeckt. Wo sich die in die übrigen Goldzellen der Adlerfibel eingesetzten Steine erhalten haben, sind dies mit nur zwei Ausnahmen tafelförmig geschliffene, orientalische Almandine, die nach der Größe der Zellen zugeschnitten, lediglich in dieselben eingeklemmt wurden. Unter den mit den trennenden Goldstreifchen zusammen ehemals eine glatte Oberfläche bildenden Almandinen findet sich, wie einzelne Untersuchungen ergaben, vermutlich überall da, wo ein tiefes, violettrotes Leuchten des Steines erzielt werden sollte, auf dem Grunde der Zelle ein zweiter Almandin eingelegt. Zu diesen den oberen als Folie dienenden Steinen verwandte der Goldschmied mit Vorliebe die etwas fehlerhaften oder auch zerbrochenen Steine. In vielen Fällen sind nur sie auf dem Grunde der Zelle bewahrt geblieben, während die oberen Almandine verloren gegangen sind.

Die beiden Ausnahmen, von denen ich sprach, betreffen die Zellen am untersten Ende der beiden Flügel, die — doch wohl schon ursprünglich, wie man nach der augenscheinlich beabsichtigten Symmetrie annehmen darf — je mit einem weissen, weichen, unedlen Stein, einem Kiesel oder Schiefer<sup>3)</sup>, ausgefüllt worden sind<sup>4)</sup>.

Eine starke, ebenfalls aus Feingold gearbeitete Tülle oder Bügel für die zwischen zwei kleinen Goldbarren an einem Eisenstift drehbare Bronzenadel auf der Rückseite der Fibel vervollständigte das Stück. Die Tülle ist mit einer kräftigen Öse versehen, mit der wohl der kostbare Schmuck am Gewande festgenäht war. Das um den wohl ehemals festliegenden Eisenstift aufgerollte Oberteil der Nadel ist leider an zwei Stellen gebrochen, die Nadel daher nicht mehr federnd. Die Vorrichtung selbst entspricht im wesentlichen der bei Lindenschmit, Handbuch der deutschen Altertumskunde I (1880—89) auf S. 439 Fig. 446 wiedergegebenen.

Die übrigen im Besitz des Germanischen Museums befindlichen Teile des Schmuckes machen im allgemeinen den Eindruck sorgfältigerer Ausführung, die indessen wohl schon durch die minutiösere Arbeit bei geringeren Größenverhältnissen notwendig bedingt war. So ist für diese Stücke als Untergrund ein erheblich stärkeres Goldblech zur Verwendung gekommen, die zur Umgrenzung jedes Stückes verwandten Goldstreifen, deren Höhe hier zwischen  $1\frac{1}{2}$  und 2 mm. schwankt, sind nicht unmittelbar auf den

---

2) Vgl. das bezüglich der anderen Adlerfibel in Anm. 1 über die Füllung der das Auge bildenden Zelle Gesagte.

3) Auch Alabaster könnte es sein, wie solcher z. B. an dem Schmuck von Szilagy-Somlyó zur Verwendung gekommen ist (vgl. Kárász a. a. O. S. 127).

4) L. Kárász (a. a. O. S. 122) spricht bei Beschreibung jener zweiten Adlerfibel auch von Perlen und Email, die in der Richtung der Längsachse der Fibel und an den Kreuzbalken in die Zellen eingesetzt gewesen seien. Davon ist an unserem Exemplar nichts mehr zu entdecken. Wo sich hier vereinzelt eine Füllung insbesondere der Rundzellen erhalten hat, besteht sie ebenfalls aus Almandinen.

Rand aufgelötet, sondern lassen rund herum noch ein schmales Streifchen des Untergrundes frei, das auf der Vorder- wie auf der Rückseite in einfacher, doch geschmackvoller Weise durch filigranartige Kerbung verziert ist. Nur an den beiden Seiten der oberen Hälfte jedes der zu dem Halschmuck gehörigen Stücke fehlt dieses Rändchen. Man hat sie sich eben dicht aneinander geschlossen zu denken. So bildeten diese Stücke, wie sich aus der Form der Oberteile ergibt, zusammen mit den im Ungarischen Nationalmuseum verwahrten und anderen noch nicht wieder aufgetauchten ein schimmerndes Geschmeide rund um den Hals ihrer ehemaligen Besitzerin, ähnlich demjenigen, das wir auf den bekannten Mosaikgemälden von San Vitale zu Ravenna eine der Frauen der Kaiserin Theodora tragen sehen. Jedes der Oberteile ist seitlich zweimal durchlocht zur Aufreihung an starken Seidenfäden.

Im übrigen bieten die Stücke in technischer Beziehung nicht eben viel Neues. Erwähnt zu werden verdient jedoch, daß, wie sich bei den niedrigeren Zellen des Ohrgehänges nachweisen läßt, gelegentlich auch ein ganz dünnes Goldblech als Folie verwandt worden ist. Dasselbe liegt alsdann unmittelbar unter den Almandinen und verleiht diesen einen goldigroten Glanz. Aufser Almandinen finden sich noch — und zwar je zu beiden Seiten des größten Almandins an dem Oberteile der Halsgeschmeideglieder, sowie in dem spitzen Winkel, den die Hauptfigur des Ohrgehänges bildet — Smaragde eingesetzt, dazu in den kleinen kreisrunden Zellen des Halsschmucks und der kleinen kreisrunden Zelle im Anhängsel des Ohrings ganze Perlen, während, wo nur eine Hälfte der Perle sichtbar wird, die Goldschmiedekunst sonst in der Regel halbierte Perlen verwendet. Alle diese Perlen unseres Schmuckes, die einfach in ihren Zellen festgeleimt sind, zeigen Durchbohrung, sind also wohl schon früher einmal zu einem Perlenhalsband oder dergleichen verwandt gewesen. Eine besonders schöne und gröfsere Perle bildet auch den letzten Abschluß des Ohrgehänges.

Unser Schmuck gehört also seiner Technik nach jener grofsen Gruppe von Zellen- oder Cloisonarbeiten mit eingelegten Almandinen oder Granaten an, die in zahlreichen im südlichen Rußland, den Pontusländern, ausgegrabenen Schmuckgegenständen, wie z. B. der berühmten Krone von Novo Tscherkask am Don (Eremitage-Museum in St. Petersburg), ferner in einigen Stücken der Goldfunde von Petreosa in Rumänien und von Szilagy-Somlyó in Ungarn, den Grabschätzen der Merowingerkönige Childerichs I. und Chilperichs, dem Becher und der Schüssel von Gourdon im Departement Haute-Saône, dem Gürteltaschenbeschlag von Evermeu in der Normandie, der Fibel von Kent, den goldenen Votivkronen von Guarrazar in der Nähe von Toledo mit den Namen der Westgotenköönige Swinthila und Recceswinth, den Schmuckstücken von der sogenannten Rüstung des Odoaker im Museum zu Ravenna, und einigen von den Langobardenfürsten gestifteten Stücken im Domschatz zu Monza, wie namentlich dem berühmten Evangeliar der Theodelinde — um aus den verschiedensten Ländern und Gegenden nur diese Arbeiten zu nennen — ihre Hauptvertreter hat.

Schon in seiner Schrift »Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen-âge« (Paris 1856) hatte Labarte, vom Childerichschwert ausgehend, diese ganze Gruppe der einheimischen Kunstübung absprechen zu müssen geglaubt, die Cloisonarbeiten geradezu als Exportartikel von Byzanz und dem Orient hingestellt. Dieser Ansicht schloß sich im wesentlichen auch José de los Rios in seiner Arbeit über die Funde von Guarrazar an, wie schon aus dem Titel dieses Werkes »El arte latino-bizantino en España y las coronas vizigodas de Guarrazar« (Madrid 1861) hervorgeht. Dagegen trat der Abbé Cochet in seinem Buche »Le tombeau de Childéric I.« (Paris 1859) gegen Labarte, Ferdinand de Lasteyrie in seiner »Description du trésor de Guarrazar« (Paris 1860) im Gegensatz zu José de los Rios, wie später in seiner »Histoire de l'orfèvrerie« (2. Aufl. Paris 1877) mit guten Gründen für die Verfertigung jener Cloisonarbeiten durch germanische (oder nach Vorschrift der Germanen arbeitende landeingesessene) Künstler ein. »Dans ma conviction intime«, sagte Lasteyrie schon 1860 (a. a. O. S. 33), »l'orfèvrerie ou la joaillerie à décoration de verre rouge cloisonné n'a été pratiquée en aucun pays que par des peuples d'origine germanique: chez nous, par les Francs venus à la suite des premiers Mérovingiens; en Angleterre, par les conquérants anglo-saxons; en Suisse, par les Burgundes; en Italie, par les Goths ou les Lombards. Et j'ajouterai que, dans tous les pays que je viens de citer, l'industrie dont il s'agit a été, non point trouvée, mais importée par les peuples envahisseurs.« Namentlich angesichts dieses letzteren wichtigen Arguments, welches Lasteyrie in seinen späteren Arbeiten noch mehr betonte, daß nämlich in denjenigen Ländern, die von den Germanen durchzogen wurden und in denen sie als Eroberer ihre Reiche gründeten, bisher keinerlei Kunstgegenstände der bezeichneten Art gefunden worden sind, die einer früheren Zeit als der Völkerwanderungsepoche zugeschrieben werden konnten, liefs sich die Theorie von dem byzantinischen Import auf die Dauer nicht mit Glück aufrecht erhalten, wenn auch Labarte selbst noch in der zweiten Auflage seiner »Histoire des arts industriels« (Paris 1872) diese Ansicht weiterhin verfocht. Man mußte sich sagen, daß allerdings die Technik zweifellos dem Orient entlehnt sei, wo wir sie, wie viele Funde beweisen, von den alten Babyloniern und Assyrern nicht minder wie von den alten Ägyptern und frühzeitig auch von Persern und Oströmern geübt finden. Man mußte auch zugeben, daß in der Ornamentik vieles auf Byzanz und die ihm benachbarten östlichen Länder deute, daß manche zweifellos byzantinische oder persische Werke eine nahe Stilverwandtschaft zu jener Gruppe von Cloisonarbeiten zeigten. An der Herstellung dieser Gegenstände durch die Germanen konnte dennoch kaum mehr gezweifelt werden, und es fragte sich nunmehr nur, wer d. h. welcher Volksstamm der Vermittler gewesen sein könne. Es lag nahe, hier in erster Linie an die Goten zu denken, die nicht nur während ihres Jahrhunderte langen Aufenthalts am Schwarzen Meer in nahe Berührung mit der Kunst der östlichen Länder gekommen waren, sondern auch, nachdem sie vor dem Ansturm der Hunnen gegen Ende des 4. Jahrhunderts aus jenen Gegenden hatten weichen müssen, mit den ihnen

stammverwandten Gepiden und Vandalen ihre Wanderungen am weitesten von allen Germanen ausgedehnt hatten, fast überall, wo sich Cloisonarbeiten in Europa gefunden haben, herumgekommen waren. Die Goten also konnten in der That mit einiger Wahrscheinlichkeit als die Vermittler der alten Technik an die Germanen der Völkerwanderungszeit angesehen werden; und wenn auch die Ultras dieser Theorie, die dem Gotenvolke überhaupt alle derartigen, auf europäischem Boden gefundenen Arbeiten zu vindizieren geneigt waren, nur geringen Glauben finden konnten, so hat sich die Forschung gegen andere Hypothesen, wie beispielsweise gegen die von de Linas aufgestellte, nach der die Zigeuner die Vermittler gewesen sein sollten, noch ablehnender verhalten.

Das Kunstschaffen der Goten näher erforscht und neue Stützpunkte von nahezu beweisender Kraft für die oben skizzierte Theorie von der Vermittlerrolle der Goten beigebracht zu haben, ist das Verdienst mehrerer ungarischer Forscher, Emerich Henszlmann, Joseph Hampel, Franz von Pulszky und anderer, und namentlich sind es J. Hampels gründliche Untersuchungen über den Goldfund von Grofs-Szent-Miklós (deutsche Ausgabe Budapest 1886), die hier klärend gewirkt haben. Nach Hampel stehen zwischen den Goten und den Byzantinern und Orientalen noch die mixhellenischen Bewohner der Pontusgegenden, mit denen die Goten so lange zusammen gelebt haben. Namentlich die Städte Chersonesos, Pantikapeion und Phanagoria auf den Halbinseln Krim und Toman, dann das weiter westlich liegende Olbia waren dort von altersher die Vorkämpfer griechischer Kultur gewesen und insbesondere hatte sich die Goldschmiedekunst schon in früher Zeit bei ihnen großer Beliebtheit und eifriger Pflege erfreut (Hampel a. a. O. S. 82 f.). »Später, seit dem Verfall der guten antiken Kunst, als die Kunstindustrie des Ostens dominierte und immer mehr und mehr Artikel nach den Pontusländern exportierte, besonders gewebte Seidenzeuge, Gold- und Silberschüsseln, kam die orientalische Stilisierung immer mehr zur Herrschaft« (ebenda S. 89). Neben der antiken Tradition und den orientalischen Einflüssen macht sich endlich namentlich in den nachchristlichen Jahrhunderten auch das Barbarentum in den Werken dieser mixhellenischen Künstler geltend, wie denn Barbarenfürsten nachweislich nicht selten die Auftraggeber gewesen sind.

Wie die Forschung heute steht, muß man also vornehmlich Künstler dieser Sphäre als die Lehrmeister der Goten in Technik, Stil und Ornamentik betrachten. Die Goten im Süden, die wie das ganze Gotenvolk für die Kunst nicht selbstschöpferisch veranlagt waren<sup>5)</sup>, teilten diese Errungenschaften ihren im Norden, im südlichen Skandinavien, Gotland und Teilen des westlichen Rufsland, sitzen gebliebenen Stammesbrüdern, mit denen auch nach erfolgter Trennung ein reger Verkehr vorauszusetzen ist, mit und vermittelten sie gleicherweise auf ihren weiteren Wanderungen den anderen germanischen Stämmen. Ohne Zweifel wird indessen eine eifrig fortgesetzte Forschung

5) Vgl. Hans Hildebrand, Das heidnische Zeitalter in Schweden. Deutsche Ausgabe von J. Mestorf. Hamburg 1873.

allmählich auch die Unterschiede zwischen fränkischen, ost- und westgotischen, langobardischen, burgundischen, angelsächsischen u. s. w. Arbeiten oder doch bestimmte einzelne Charakteristika deutlich erkennen lassen. Dazu eben könnte aller Wahrscheinlichkeit nach eine genaue Beobachtung und gründliche Beschreibung der Technik sehr wesentlich beitragen.

Wenn man alle diese Denkmäler in ihrer Gesamtheit betrachtet, kann man den ihnen gemeinsamen, so entstandenen, weit verbreiteten Mischstil den Völkerwanderungsstil nennen, sofern man sich dabei nur gegenwärtig hält, dafs es sich hier um einen von den Germanen fortgebildeten, nicht auch seinem Ursprunge nach spezifisch germanischen Kunststil handelt. In letzterem Sinne dürfte wohl eher jene eben in der Völkerwanderungsepoche eintretende Umbildung des alten, aus der Bronzetechnik entwickelten Stiles mit seinen nun allmählich der Auflösung verfallenden Band- und Tierverschlingungen, der namentlich für weniger kostbare Werke überall nebenher geht und um dessen Erforschung sich aufser unserem Lindenschmit vor allem die nordischen Forscher H. Hildebrand und Sophus Müller verdient gemacht haben, Anspruch auf jenen Namen erheben. Besser freilich, man sieht von Schlagworten ganz ab und spricht lediglich von verschiedenen Richtungen und Entwicklungsphasen in der Kunst der Germanen der Völkerwanderungszeit.

Exemplifizieren wir von diesen Auseinandersetzungen auf unseren Goldschmuck, so werden aufser der Cloisontechnik im allgemeinen vermutlich auch die einzelnen oben ausführlich behandelten Feinheiten derselben, die Verwendung verschiedener Folien u. s. w., auf jene späten Nachkömmlinge des alten Hellenentums in den reichen Pontusstädten zurückzuführen sein, vielleicht allerdings auch direkt auf Einflüsse der Kunstübung Ostroms. Ungermanisch ist sodann auch manches in der Stilisierung und Ornamentation unserer Stücke. So hat die Stilisierung, in der in unserer Fibel die Figur des Adlers erscheint, ohne Zweifel ihren Ursprung im Orient und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in der Kunst der Sassaniden, aus der sie allerdings frühzeitig, namentlich durch die Seidengewebe vermittelt, sowohl in die Kunst der Pontusländer als von Byzanz übergegangen ist. Denn die byzantinische Kunstentwicklung — um auch diese Frage, die neuerdings durch F. X. Kraus' Geschichte der christlichen Kunst wieder recht in Fluß gekommen ist, hier wenigstens zu berühren — besteht nach meiner Auffassung vorzugsweise in der allmählichen Erstarrung und Verknöcherung des von der Antike ererbten Kunstbesitzes infolge der andauernden Beeinflussung durch die Kunst und das Ceremoniell des Orients. Wann der »byzantinische Stil« fertig dasteht, ob bereits vor Justinian oder erst mit und nach Justinian, das wird sich, wie dies ähnlich auch Eduard Dobbert in seiner Besprechung des Kraus'schen Buches (Repertorium XXI 1898 S. 20) treffend hervorgehoben hat, wohl ebenso schwer entscheiden lassen, wie man den genauen Zeitpunkt festsetzen kann, in dem etwa die Renaissance sich ins Barock verwandelt hat.

Auf byzantinische Einflüsse möchte ich, so primitiv uns dies Ornament erscheint und so leicht es schliesslich auch aus der germanischen Kunst genommen sein könnte, in dieser Verbindung auch die Reihen der spitzen,

winkelförmigen oder »schwalbenschwanzförmigen« (Kárász a. a. O. S. 123) Zellen auf unserer Fibel zurückführen, die vielleicht die Federn bedeuten sollen (Kárász ebenda), sich jedoch mit den Reihen zusammengesteckter Herzfiguren, wie sie uns in spätantiken, bereits von Ostrom beeinflussten oder selbst dort entstandenen Gobelinwirkereien und Stickereien und in den frühesten byzantinischen Miniaturmalereien so häufig begegnen, auf das nächste berühren und daher vermutlich in erster Linie als eine Reminiszenz an dieses Ornamentationsmotiv aufzufassen sind. Eigentlich klassische Nachklänge dagegen ließen sich höchstens in dem verzierenden Abschluss des Ohrgehänges durch kleine knospen- oder eichelförmige Bommeln und in der Form dieser Anhängsel selbst erkennen, wofür manche namentlich im südlichen Rußland gefundene, kostbare griechische Gehänge Analoges bieten<sup>6)</sup>. Gewiß hat man auch hier die Beibehaltung und Weiterbildung dieses gefälligen dekorativen Elementes den Künstlern am Schwarzen Meere zu verdanken. Ebenso dürfen wohl die beiden aus Golddraht gebildeten, symmetrisch angeordneten, etwas schräg gegeneinander gestellten S-Figuren, die das hauptsächlichste Ornamentationsmotiv auf der Zierscheibe der Haarnadel des Budapester Museums ausmachen, als Nachklänge der antiken Ornamentik betrachtet werden.

Wird man nun nach alle dem behaupten dürfen, daß etwa einer jener mixhellenischen Künstler selbst oder auch ein Byzantiner, ein Romane unseren Schmuck verfertigt habe? Wir müssen auch hier, analog der allgemeinen Betrachtung, mit Nein antworten. Die ganze Ausführung insbesondere der Adlerfibel, die erwähnten Unebenheiten der Technik, die Materialverschwendung sowohl was das Gold als was die echten Perlen betrifft u. s. w. weisen mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Germanen als ausführenden Künstler hin, und nach dem Lande, in dem der Schmuck gefunden wurde, werden wir also in erster Linie und so gut wie ausschließlic — denn Heruler, Rugier, Skyren, Vandalen u. s. w. haben in Italien keinerlei Kultur entfaltet — an einen Goten oder einen Langobarden zu denken haben.

Spezifisch germanische oder doch von Germanen ausgebildete Motive unterstützen noch unsere Vermutung eines germanischen Verfertigers. Wenn auch die Verwendung der Figur des Adlers in der Kunst von altersher beliebt und weit verbreitet war, uns beispielsweise bereits unter den altägyptischen Goldfunden Adler und Sperber in einer ganz ähnlichen Technik wie der unsere<sup>7)</sup> und weiterhin manche derartige Stücke unter den griechischen und mixhellenischen Funden des südlichen Rußland<sup>8)</sup> etc. begegnen, so war doch die Vorliebe der Germanen für diese Figur ganz besonders stark, und

---

6) Vgl. in Kondakof, Tolstoi und Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale* (französische Ausgabe Paris 1891) die Abbildungen 75, 82, 207, 208, 288 u. s. w. Natürlich ist bei unserem Ohrgehänge das Ornament in den flachen Cloisonstil übertragen.

7) Vgl. z. B. Perrot und Chipiez, *Geschichte der Kunst im Altertum: Aegypten*, deutsche Ausgabe von R. Pietschmann. Leipzig, 1884, S. 766 f.

8) Vgl. Charles de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée* Bd. II (Paris 1878) »Musée de l'Ermitage Pl. A« etc.

die in Germanengräbern gefundenen kleineren und größeren Adlerfibeln aus Bronze und auch aus Gold zählen nach Hunderten. Und zwar haben wir es hierbei nur in seltenen Fällen mit eigentlicher Entlehnung zu thun; der Vogelkopf wenigstens hat sich zunächst und schon vor der Völkerwanderung in der Regel in einfachster Weise und wie von selbst aus teilweise konstruktiven Elementen der heimischen Kunstweise, aus den spitzauslaufenden Enden der Bandverschlingungen, die nach Art eines Schnabels gespalten, aus den befestigenden Nägeln, die nun als Augen aufgefaßt wurden, heraus entwickelt<sup>9)</sup>. Daher ist in der spezifisch germanischen Kunst der weiterhin häufig als Adler charakterisierte Vogelkopf stets ins Profil gestellt, das Auge groß, der krumme Schnabel kräftig ausgebildet — wie wir dies alles auch an unserer Fibel beobachten können. Wenn freilich Joseph de Baye<sup>10)</sup> und andere das Motiv der »oiseaux à bec crochu« gewissermaßen als ein speziell oder auch nur vorzugsweise gotisches hinstellen möchten, so gehen sie damit sicherlich zu weit. Das Motiv kann so wenig wie die Verfertigung aller barbarischen Cloisonarbeiten jener Zeit auf die Goten allein zurückgeführt werden<sup>11)</sup>.

Anders steht es mit dem bei unserm Schmuck in den unteren frei herabhängenden Teilen der Glieder des Halsgeschmeides zur Verwendung gekommenen Ornamentationsmotive. Wie bereits Julius Naue (a. a. O.) hervorgehoben hat, findet sich in diesem das vor allem vom Grabmal des großen Theoderich zu Ravenna bekannte sogenannte, oder besser: ehemals sogenannte »Zangenornament« variiert. Nur ist die Ausdrucksweise Naues insofern nicht ganz treffend, als sie zu der Annahme verleiten könnte, unser Goldschmied habe sich nach dem Ornament des Theoderichgrabmals gerichtet, dasselbe nur auf seine Art und für seinen Zweck umgestaltet. Dies ist aber schwerlich der Fall. Seitdem wir durch die Untersuchungen Hampels und die einleuchtenden Ergebnisse seiner Forschung über die Entstehungsgeschichte gerade dieses Ornaments so trefflich unterrichtet sind, darf man es wohl mit Sicherheit aussprechen, daß das Ornament, wie es uns an unserm Schmuck begegnet, auf einer früheren Entwicklungsstufe steht, als das am Theoderichgrabmal. Hampel hat nachgewiesen, daß dieses Ornament sich aus den ursprünglich mit Pflanzenmotiven dekorierten Zwischenräumen eines Frieses von palmetten-

9) Vgl. namentlich die einleuchtenden und treffenden Ausführungen von Sophus Müller (Die Tierornamentik im Norden. Deutsche Ausgabe von J. Mestorf. Hamburg 1881 S. 31) über diesen Gegenstand.

10) de Baye, »Les bijoux gothiques de Kertch« in der Revue archéologique III. Serie, Band XI (1888) S. 351 u. ö.

11) An die altgermanischen Band- und Tierverschlingungen scheint noch — soweit sich nach den Abbildungen (Nr. 1 und 2 bei Hampel, A régibb középkor emlékei magyarhonban, und ebenso bei Kárász) urteilen läßt — die Stilisierung der auf den beiden schildförmigen Platten des Budapester Museums wiedergegebenen Fische und langschnäbeligen Vogelköpfe zu erinnern. Die Fischfiguren als solche gehören natürlich — vgl. auch Kárász a. a. O. S. 124 — ebenso wie die Kreuzfiguren in der Mitte der Adlerfibeln und auf der größeren der beiden schildförmigen Platten dem frühchristlichen Vorstellungskreise an.



artigen Akanthusblättern entwickelt hat, also wie viele andere aus der antiken Formenwelt stammt. Die Goten und Gepiden am Pontus und die für sie arbeitenden mixhellenischen Künstler bildeten es weiter aus, indem sie die Bedeutung des Blattfrieses immer mehr herabdrückten und verkannten, das Zwischenornament dagegen immer kräftiger hervorhoben. Seiner Entstehung nach unverständlich geworden, hat es sich dann gerade in der Kunst der Goten, man könnte fast sagen als ein Kriterium ihrer Kunst, Jahrhunderte lang erhalten, und wenn Dehio (Mitteilungen der k. k. Central-Commission XVIII, 1873 S. 272 ff. Vgl. Hampel, Der Fund von Nagy-Szent-Miklós S. 96 Anm.) auf einige im Museum von Christiania befindliche Bauernstühle aus dem 15. Jahrhundert mit diesem Ornament hinweist, so ist es in der That nicht ganz unwahrscheinlich, daß selbst dieses späte Dekor auf eine vor alters geschehene Übertragung des charakteristischen Ornaments von den Goten des Südens auf die Kunst ihrer Stammesbrüder im Norden zurückgeht.

Auf der frühesten Entwicklungsstufe zeigt uns Hampel das Ornament in der Figur 52 seines Buches über den Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. In schon entwickelterer Form umkränzt es sodann den Halsansatz oder die Schulter mehrerer der goldenen Krüge dieses bedeutsamen Fundes (vgl. namentlich Fig. 2 u. 3 des Hampelschen Buches). Auf einer etwas weiteren Stufe steht das betreffende Ornament unseres Geschmeides. Allerdings hat es sich hier bereits gänzlich von dem ursprünglichen Akanthusornament losgelöst; legt man jedoch die einzelnen Glieder des Geschmeides dicht aneinander, wie es beabsichtigt war, so ergeben die Zwischenräume zwischen den unteren, hängenden Teilen noch fast genau die Figur der entarteten Blätter des in Fig. 2 und 3 bei Hampel abgebildeten Goldkruges. Wie hier den Hals des kostbaren Gefäßes, war es auch bei unserem Geschmeide noch ihre Bestimmung, Hals und Nacken einer vornehmen Frau zu schmücken. Lediglich der Gedanke des Umkränzens waltet noch bei der Ausschmückung des Theoderichgrabmals mit unserem Ornament vor. Bei den Schmuckstücken von der sogenannten Rüstung des Odoaker im Museum zu Ravenna, die gleichfalls Reihen dieses Ornaments aufweisen und die daher bereits Hampel (a. a. O. S. 95. Vgl. auch Naue a. a. O.) dem gotischen Kunstschaffen zuteilt, finden wir schliesslich auch diesen Gedanken aufgegeben oder verloren gegangen.

Nach dem Gesagten läßt sich an einen langobardischen Künstler wohl nicht mehr denken. Denn wenn auch auf langobardischen Denkmälern gelegentlich das soeben behandelte Ornament erscheint — vgl. z. B. das von A. Essenwein 1886 im ersten Bande der Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum S. 110 f. veröffentlichte goldene Kreuz aus einem Langobardengrabe —, so steht es dann doch, soweit ich sehe, stets in direkter oder indirekter Abhängigkeit vom Ornamentfries des Theoderichgrabmals, der ja auch in späterer Zeit noch germanische Künstler zur Nachahmung zu reizen wohl geeignet war.

Aus demselben Grunde, eben wegen der verhältnismäßig frühen Entwicklungsstufe, die unser Ornament zeigt, kann man bei unserem Schmuck auch zweifelhaft sein, ob er wie das Theoderichgrabmal dem 6. Jahrhundert angehört oder noch in das fünfte Jahrhundert gesetzt werden muß. Zwischen

West- und Ostgoten dagegen brauchen wir wohl kaum lange zu schwanken. Denn wenn auch die Westgoten im Anfang des 5. Jahrhunderts gleichfalls in Italien verweilt haben, und wenn wir selbst bei Procop lesen, daß Theoderich nach dem Siege Chlodwigs über den Westgotenkönig Aalarich II. (507) als Vormund seines Enkels Amalarich den Königsschatz der Westgoten von Carcassonne nach Ravenna habe bringen lassen (vgl. Dahn, »Die Könige der Germanen«, Bd. III. 1866. S. 139), so bieten doch die in Spanien erhaltenen Denkmäler westgotischer Kunst, insbesondere die Votivkronen von Guarrazar, kaum irgend welche nähere Berührungspunkte mit unserem Schmuck, während wir unter den italienischen Goldfunden aus der Zeit der Völkerwanderung wenigstens ein demselben sehr nahestehendes Kunstwerk anführen können: eben die goldenen Spangen von der unter dem Namen Odoakers gehenden Rüstung. Die Übereinstimmung zwischen beiden Arbeiten, auf die schon Naue (a. a. O.) hingewiesen hat, beschränkt sich nicht allein auf das Vorkommen des sog. Zangenornaments — bei freilich verschiedener Anwendung desselben (s. oben). Auch die Reihen herzförmiger neben Reihen kleiner rechteckiger Zellen finden sich auf den Spangen wie auf unserer Adlerfibel ornamental verwendet.

Fragen wir zum Schluß nach der ehemaligen Besitzerin unseres Schmuckes, so ist bereits im Vorstehenden mehrfach Bezug darauf genommen worden, daß dies bei der Kostbarkeit des Geschmeides wohl nur eine vornehme Frau gewesen sein kann. Zudem scheint schon die ganze Art des Schmuckes, die der eigentlichen Volkstracht sicherlich fremd war, auf eine Angehörige des in Kleidung und Sitten mehr oder weniger romanisierenden oder byzantisierenden ostgotischen Adels, vielleicht sogar des Königsgeschlechts der Amaler selbst hinzudeuten. Wer es war, wie ihr Name gelautet hat, wird wohl stets unaufgeklärt bleiben. Möglich, daß die auffällige und ungewöhnliche Hauptfigur des Ohrgehänges, wenn wir in ihr nicht etwa eine weitere Abart des Zangenornaments vor uns haben, ein großes lateinisches A bedeuten soll, was nach analogen Vorkommnissen wohl zu dem Namen der ehemaligen Besitzerin und Trägerin des Schmuckes in Beziehung gesetzt werden könnte. Weiter aber geht unsere Kunst nicht. Wem es durchaus um einen Namen zu thun ist, dem bleibt es unbenommen, etwa auf des großen Theodorich Tochter Amalasantha zu raten und unseren Schmuck nach ihr zu benennen. Wir anderen bescheiden uns mit dem, was durch die Untersuchung mit größerer oder geringerer Sicherheit festgestellt werden konnte. Mir wird es schon genügen, wenn durch dieselbe die hohe Bedeutung der neuen Erwerbung des Germanischen Museums klar gelegt worden ist.

Nürnberg.

Th. Hampe.